

Susana Zapke

La referencia cultural alemana en compositores españoles de las décadas de los años 50 y 60

Es difícil ofrecer una imagen congruente del panorama musical actual en España sin tener en cuenta el contexto histórico y cultural que ha condicionado su desarrollo. La fisionomía de toda creación musical es sólo comprensible desde su relación con un denso entramado de aspectos políticos, sociales y culturales.

La general historia de España se caracteriza por una rica simbiosis de tradiciones de muy diverso origen: íberos, tartesios, romanos, visigodos, musulmanes y judíos, que contribuyeron a configurar lo que hoy, de forma sintética definimos como «cultura española». Durante la Edad Media conviven en mayor o menor armonía las «tres castas» de moros, judíos y cristianos, como las definiría Américo Castro.¹ Toledo se constituía por aquel entonces en el epicentro de la cultura hispana, tal como lo describe el escritor judío-alemán Feuchtwanger en una de sus más famosas novelas *Die Jüdin von Toledo* («La judía de Toledo»).

La conciencia de un legado cultural, de la pertenencia a un contexto histórico específico, constituye un centro temático de la reflexión noventayochista, con claras resonancias en las tres primeras décadas del siglo XX y, aunque con una proyección distinta, se mantiene latente en la reflexión musical de los años 50. La conciencia histórica y cultural reaparece como elemento constitutivo de las nuevas propuestas. La dinámica musical española a partir del medio siglo se define en muchos casos a partir de una articulación, a modo de palimpsesto, sobre un substrato histórico pretérito. El peso de la tradición, la sólida conciencia de la propia identidad apenas fracturada –en relación por ejemplo al caso alemán que en el presente coloquio se tematiza– condicionan

¹ A. Castro, *La realidad histórica de España*, México ²1982, págs. 23 ss.

actitudes cuya fórmula remite a la célebre interrogante de Unamuno, algo radical e irónica, ¿por qué tienen que ser los españoles europeos, siendo mucho más provechoso para los europeos el españolizarse?² Postura que caracteriza una significativa parte de la mentalidad hispana perfilada por un sentido monolítico de la propia identidad, apoyado en una conciencia histórica lineal, tradicionalista y algo reacia a la permeabilidad de toda propuesta intelectual «externa».

Dicha actitud no es, sin embargo, única y generalizada. Ortega y Gasset, más propenso al cartesianismo y a la recepción del racionalismo europeo, defiende una posición diametralmente opuesta. Educado en Berlín, Leipzig y Marburg al fundar la *Revista de Occidente*, semillero de traducciones de autores alemanes, invita a «aumentar la mente española con el torrente intelectual germánico». El peso de la tradición, substrato del método de palimpsesto antes aludido, quedaría además negado con la interpretación de la cultura española como «impresionista», en el sentido de que «todo genio español vuelve a partir del caos como si nada hubiera sido antes».³

La dicotomía formulada por Menéndez Pelayo, «nieblas germánicas» versus «claridad latina», será rechazada por Ortega, quien lejos de entrar en una polémica partidista propone dos dimensiones distintas de una cultura europea integral.⁴ Este debate intelectual de contexto

² Con ello advierte del peligro iminente al diálogo intercultural y de la posible fracturación del *hortus conclusus* del misticismo esencial de la tradición hispana.

³ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid 1984, pág. 155. Véase J. L. Abellán, «El tema de España en Ortega y Unamuno», en: *Sociología del noventa y ocho*, Madrid 1997, págs. 239-256. En torno al tema de España tratado por ambos pensadores surge siempre la referencia de Alemania. Tanto Unamuno como Ortega contraponen la casta latina a la germana en sus reflexiones. Unamuno llega a definir, por legitimación histórica de la invasión gótica, una casta espiritual latina y germánica propia al modo de ser del pueblo español. En la diversidad de posturas de los intelectuales citados se observa por lo tanto un recurso comúnmente utilizado, a saber, el de la confrontación España-Alemania. La atracción de Unamuno y Ortega por la cultura alemana, por el espíritu germano, son bastante evidentes. Cf. M. de Unamuno, «En torno al casticismo», en: *Ensayos*, I, Madrid 1958, pág. 31.

⁴ J. Ortega y Gasset [nota 3], pág. 127. Antonio Machado, admirador de Ortega, confía en que la entrada de los saberes de Alemania a través de su persona, edifiquen en España una obra intelectual, renovadora pero con identidad propia «no una copia servil del krausismo español», cf. P. Laín Entralgo, «La generación del 98», en: *España como problema*, Madrid 1962, pág. 489.

permite descifrar en el ámbito musical una dualidad ideológica similar que se decanta en una actitud aperturista y receptiva frente a una actitud cerrada y reaccionaria.

Para Manuel de Falla la conciencia de una continuidad histórica y el sentido de la tradición fueron conceptos siempre unidos a un avance del lenguaje y de la forma musicales, manteniendo una frontera flexible entre la tradición cultural propia y el lenguaje vanguardista internacional de la época.⁵ Un consenso que, en muchos casos, se transmitirá a las siguientes generaciones de modo tan sólo fragmentario.

Con la consolidación de la dictadura franquista en los años 40, el distanciamiento frente a todo aquello que pudiera conducir a una renovación de las costumbres y del pensamiento se constituía en el rasgo diferencial del grupo de compositores «oficiales». El fértil intercambio con la cultura del resto de Europa, la participación en el paisaje global de la vanguardia, ese intermezzo aperturista liberal protagonizado por un grupo selecto de artistas en las décadas de los años 20 y 30, marcado por los signos de la modernización y la europeización se ve truncado por la fatalidad político-cultural de la guerra. Se impone un generalizado silencio a toda reflexión antes que seleccionar un determinado material como base estética de la creación musical. Este material se centra básicamente en el puro elemento casticista: el guitarrero, la tauromaquia, los ambientes zarzueleros, así como en las formas y fórmulas del arsenal neoclasicista. El ímpetu creativo y regenerador de la década de los años 20 da paso a composiciones de claro perfil neoclasicista y neoadademicista. Utilizando la terminología de Adorno, se impone un claro «moderantismo» que pecaba de epigonal al hacer uso de temas y de categorías formales preestablecidas. Figuras representativas de esta corriente, por citar ejemplos contundentes, serían Joaquín Rodrigo en España y en el resto de Europa, con características muy diferentes pero dentro de las coordenadas citadas Chostakovitch, en su país conocido como el «bolchevista cultural», Britten y Stravinski, este último con necesarias matizaciones que excederían el presente marco.

Nacionalismo, formas neoclásicas, sencillez armónica y orquestal y una sonoridad superficial pero atractiva son algunos de los rasgos

⁵ Véase el capítulo «Encuestas (Nacionalismo y universalismo)» de Manuel de Falla, en: *Escritos sobre música y músicos*, Madrid: Austral ⁴1988, págs. 113-117.

particulares a la generación de compositores neocasticistas, que se consideran en buena parte herederos espiritual y musicalmente de la línea iniciada por Falla.

Esta tendencia se integra en un ambiente ortodoxo y clerical que asfixiaba la vida política y cultural del país. La dictadura franquista potenció el aislamiento de España hasta grados absurdos. La autarquía y el dogmatismo cultural, consolidados poco después de finalizar la Guerra Civil, hicieron que un grupo de intelectuales, los que podían, se viesen obligados a emigrar.⁶

La censura contaminó todos los ámbitos culturales: literatura, música, teatro, medios de comunicación. Es evidente que en un clima tan reacio, los compositores españoles se vieran enfrentados a graves dificultades para hacer llegar al público sus inquietudes estético musicales. En el contexto artístico limitado por la imposición de unas doctrinas basadas en premisas folkloristas y neoclasicistas que estigmatizaban la cultura oficial del país, la única vía de salvación se ofrecía en el diálogo con los compositores del resto de Europa y más especialmente con el intenso debate que en aquellos años, finalizada la Segunda Guerra Mundial, se genera en Darmstadt. Esta proyección al exterior perfila una línea fronteriza entre los espíritus abiertos al debate centroeuropeo, aquí nos referimos a Darmstadt principalmente, y los reaccionarios al mismo, que argumentaban el peligro de los modismos y la pérdida de la identidad autóctona.⁷

⁶ El exilio es en cierto modo un privilegio. Un considerable grupo de intelectuales vivían el latente deseo de abandonar el país pero, como subraya el testimonio de Marsal, en muchos casos el exilio no fue posible por falta de posibilidades (cf. J. F. Marsal, *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*, Madrid 1979, pág. 72). No se dispone de un balance de los compositores exiliados después de la Guerra Civil. En Colonia se encuentra José Luis de Delás, Barcelona 1928, exiliado voluntariamente desde 1957. Por la misma época emigró Enrique Raxach Barcelona 1932.

⁷ En este sentido cabe citar como ejemplo el contraste entre la actitud de Luis de Pablo y Oscar Esplá. Este último, claro defensor de la pureza de la música española, a la que había que preservar de las caprichosas modas europeas. La polémica, que raya la enemistad, entre Esplá y de Pablo es el espejo del ambiente que reinaba en el momento de la ruptura o apertura hacia el resto de Europa. Cf. *Escritos de Luis de Pablo* (revisión y coordinación de Jose Luis García del Busto, Madrid 1987), pág. 14.

La fracción aperturista, eso sí, juega en desigualdad de condiciones al mantener una existencia marginal de la cultura oficial. Sin embargo, la simultaneidad de tendencias tan dispares no trasciende polémicamente al ámbito público. Es decir, la intervención de la censura política en el ámbito musical no actúa en base a un programa concreto. La música no se considera un peligro público, social, de transcendencia y peligro inminente como fue el caso en Alemania durante el régimen nacional-socialista.⁸

En la década de los años 40 se perfila la actividad de un grupo de compositores que no están dispuestos a integrarse en la mediocridad intelectual impuesta por el régimen, ni tampoco a continuar la línea francófila-impresionista, por llamarla de algún modo, iniciada por el grupo de Falla, Albéniz, Turina, etc.

Su actitud se enfrenta a la cultura oficial, abriendo así el camino hacia una nueva conciencia musical que quiere romper con el conservadurismo nacionalista vigente.⁹ Esa conciencia colectiva que com-

⁸ Faltan estudios que demuestren el papel concreto del régimen en cuestión de política cultural. La mitología del compositor oprimido por el régimen franquista necesita de una revisión con base empírica. Ejemplo de ello es la afirmación «cada conquista en el terreno musical discurría en paralelo con una conquista en el ámbito político» (U. Dibelius, *Moderne Musik II*, 1965 - 1985, München 1988, págs. 339-344). Dos trabajos aparecidos después de la celebración del presente simposio ofrecen datos muy interesantes sobre la situación real y vienen a contribuir en la desiderata de una historia de la actuación política en materia cultural: X. M. Carrreira, «Transgression as Integration. Contemporary Music in Spain during the Sixties», en: *International Conference Music and Lifeworld. Otherness and Transgression in the Culture of the 20th Century. In memoriam Fernando López-Graca (1906-1994)*, Cascais, 14-17 de diciembre de 1996, y G. Pérez Zalduondo, «El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de Enero de 1938 - 8 de Agosto de 1939)», en: *Revista de Musicología*, 18.1/2, Madrid 1995, págs. 247-273. Respecto a la mitificación de la historia ver C. Dahlhaus, «Geschichte und Geschichten», en: *Die Musik der fünfziger Jahre*, Mainz 1985, págs. 9-21.

⁹ Aquí hay que advertir la tendencia en la historiografía musical de los últimos años a mitificar el papel del compositor frente al régimen, que no siempre responde a la realidad histórica. La frase de Ulrich Dibelius: «cada conquista musical discurría en paralelo con una conquista en el ámbito político», puede inducir a la formulación de un mito o deformación histórica. Falta un conocimiento profundo, basado en datos concretos, de la verdadera interacción entre el régimen y los compositores. Cf. U. Dibelius [nota 8].

parte un grupo de compositores, centrados principalmente en Madrid y Barcelona, ha dado lugar a crear una terminología que puede resultar confusa por su carácter globalizador. Se trata de la «Generación del 51», término acuñado por Halffter que parece haber sido aceptado en la mayor parte de los estudios al respecto y que hace referencia a aquellos compositores que en 1951 disponían de una sintaxis musical propia. El término tiene un peligro, el de subsumir a todos los compositores de la geografía española de la época.¹⁰

Luis de Pablo, uno de los pioneros de este impulso renovador, define el ambiente cultural de aquellos años, como una «tiranía de la mediocridad y la ignorancia».¹¹ El primer paso del grupo de compositores afectados por dicho contexto consistirá en sumarse al diálogo de unas propuestas generadas a partir del pensamiento serial. El *décalage* temporal, fruto de la autarquía cultural, les obliga primeramente a conocer los diferentes sistemas del lenguaje musical que en España no habían calado hasta el momento: dodecafonismo, serialismo, técnica modal y métodos electroacústicos.¹² Alemania se erige en el país ideal para iniciar el aprendizaje de dichos códigos musicales.

Los cursos de verano de Darmstadt representan el epicentro del discurso musical de la vanguardia. Darmstadt representaba en los años 50 el catalizador de las propuestas musicales más plurales, aunque existe otra interpretación de la función de Darmstadt como desalmado generador del dogmatismo musical. El compositor K. A. Hartmann llega a hablar de una vanguardia subvencionada. También dentro de la geografía alemana resultarán atractivos los cursos de sociología y filosofía impartidos por Adorno en la Universidad de Frankfurt, a los que acudirán algunos compositores españoles pudiendo profundizar sus conocimientos en el expresionismo musical de la segunda escuela

¹⁰ T. Marco, «Siglo XX», en: *Historia de la música española*, vol. 6, Madrid: Alianza Editorial 1983. Halffter define el término generacional en su discurso *Panorama español contemporáneo*, Madrid 1964, pág. 278, citado por E. Casares Rodicio, *Cristóbal Halffter*, Oviedo 1980, pág. 21.

¹¹ Ejemplo de esta dualidad de posturas es el enfrentamiento entre Luis de Pablo y Oscar Esplá, cf. *Escritos sobre Luis de Pablo* [nota 7], pág. 14.

¹² Queda por concretar el grado de asimilación, si esencial o tan solo epidérmico-gestual, de todo el complejo filosófico-musical que se va gestando en los centros de Darmstadt y Donaueschingen.

vienesas. Los conciertos de *Música Viva* creados por K. A. Hartmann ofrecieron igualmente un espacio adicional de diálogo y aprendizaje, donde se estrenaron obras de compositores españoles.¹³ Otro centro de actividad musical de la vanguardia en torno a los años 50 lo constituye Donaueschingen, donde también se darán a conocer obras de compositores españoles.

Algunos años más tarde, el centro neurálgico de la actividad musical se desplazará de Darmstadt a Colonia, en donde Stockhausen y Kagel se entregan a los primeros ensayos de música electroacústica y cibernética. Como acción refleja se creará en 1965 en Madrid el primer estudio de música electrónica. También ese mismo año se funda el grupo *Alea* centrado en la música aleatoria, la improvisación y las manipulaciones del sonido por medio de la electrónica y la informática. Cristóbal Halffter será uno de los primeros en adentrarse en ese nuevo espacio compositivo consecuencia de su larga estancia en el Freiburger Experimentalstudio de la fundación Heinrich Strobel.

La década de los 50 se define fundamentalmente como una fase asimilativa de procedimientos y de experimentación con el nuevo material sonoro, sin perfilarse aún ningún tipo de expresión individual.¹⁴ La toma de contacto con Alemania, espacio en el que confluyen todas las corrientes de pensamiento más relevantes de aquellos años, y cuyo debate viene marcado por la tríada Stockhausen, Boulez y Nono, servirá en un principio para asimilar los parámetros de los lenguajes ya expandidos internacionalmente.

Las composiciones correspondientes a este período no responden tanto a una sintaxis musical propia como a un sistema o lenguaje

¹³ Véase *Eine Sprache der Gegenwart. Musica viva 1945 - 1995* (im Auftrag des Bayerischen Rundfunks herausgegeben von Renate Ulm, München 1995). Cf. S. Zapke, *Dialogus in musica* (Madrid: Ed. Alpuerto, en prensa): relación de obras de compositores españoles estrenadas en Alemania (J. L. de Delás, C. Halffter, L. de Pablo, R. Barce, T. Marco, M. Hidalgo, J. Soler, J. Guinjoan).

¹⁴ Las palabras de Barce son en este sentido esclarecedoras: la música de hoy debe salvar estos tres escollos patológicos: la angustiosa búsqueda de la originalidad, la agónica dialéctica con el pasado y las predicciones del historicismo agorero ... hasta que no se supere ese espejismo de moda no podrá manifestarse una auténtica libertad creadora (R. Barce, *Fronteras de la música*, Madrid: Real Musical 1985, pág. 117).

experimental vanguardista ampliamente difundido, a un código común, en algunos casos recetario o «Allerweltsstil» según la terminología de Adorno, de la creación musical de los años 50 y 60.¹⁵

Entre los primeros compositores españoles que tomaron contacto con las actividades del resto de Europa cabe citar al madrileño Grupo Círculo, constituido entre otros por Halffter, de Pablo, Barce, Hidalgo, Bernaola, Cruz de Castro y Mestres, en cuyas obras se refleja la fuerte influencia ejercida por el pensamiento germano de la música serial y por la fracturación de la misma con la llegada de la proyección americana: la dimensión aleatoria introducida a finales de los 50 por John Cage. A partir de los 70, la escuela de Darmstadt entrará en crisis con sus dos facetas de serialismo puro y dogmático, y las corrientes aleatorias, abriendo paso a la consigna postmoderna del *anything goes*.

Con el fin de concretar esta progresiva evolución del lenguaje musical en España a partir de los años 50 y de su íntima conexión con Alemania, trataremos algunos de los compositores españoles más presentes en la conciencia pública como iniciadores en el camino de la nueva música.¹⁶ Pioneros de la iniciativa y con una presencia musical internacional pueden considerarse a Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, ambos fuertemente influenciados en sus planteamientos iniciales por las corrientes alemanas de pensamiento.

En la obra de Luis de Pablo cuya presencia en Alemania durante los años 50 a 60 es fundamental para la comprensión de su obra, se aprecia una clara tendencia hacia la línea de composición especulativa y formalista, fruto de la función casi iniciática que significó su relación

¹⁵ La recepción tampoco pasó de ser epidérmica, fruto de una vorágine intelectual que no dio lugar a la reflexión crítica. Una avalancha de pensamiento debía ser digerida en un tiempo limitado. Las nuevas propuestas no son tanto fruto de una necesidad orgánica, inmanente a la propia evolución y experiencias con el lenguaje musical, sino que eran importadas de fuera e implantadas de modo un tanto forzado. Las nuevas propuestas no encuentran un suelo fértil ya que se ven cercadas por un ámbito cultural asfixiante. Si la música nueva no era prohibida por lo menos ejercía el papel de *non grata*. Halffter: «meine Werke waren nicht verboten, sie waren nur nicht erlaubt» (mi música no estaba prohibida pero no permitida). Esta afirmación se presta a sutiles diferenciaciones que habría que profundizar (cf. C. Halffter, «Tradition ist das, was von der Kultur einer Zeit übriggeblieben ist», en: *Eine Sprache der Gegenwart* [nota 13], pág. 326).

¹⁶ Este repaso no tiene un objetivo más allá de invitar a una reflexión general.

con Darmstadt.¹⁷ A partir de la fundación del grupo *Alea* en 1965 se adentra en la dimensión de la música aleatoria, de la improvisación y más tarde de los métodos electroacústicos y cibernéticos.

La relación de Cristóbal Halffter con el espacio alemán es igualmente reveladora. En un principio sus obras se incluyen en el círculo estilístico de Falla, Bártok y Strawinski, pero pronto su objetivo será enfocado, según Häusler, hacia una «latinización» del pensamiento serial. Claridad formal e interés por la introspección del sonido mediante métodos electroacústicos, síntesis de la música electrónica y música instrumental, se ve reflejado en una obra central de su pensamiento como es *Líneas y puntos*, su segunda obra estrenada en Donaueschingen.

Tanto de Pablo como Halffter encontraron en Alemania el espacio idóneo para profundizar en sus intereses. De hecho la recepción de su obra era mucho más intensa en éste, que en su propio país. La conquista de nuevos materiales sonoros discurría en paralelo con la conquista de su propia libertad y con una progresiva distanciación de la cultura oficial de su país de origen.¹⁸

En el grupo de compositores pioneros de las nuevas tendencias caben citar igualmente a Ramón Barce, Joan Guinjoan, Josep Soler y Tomás Marco. Aunque unidos por un pasado político y cultural común que condiciona su pensamiento musical, cada uno representa una fisonomía ideológica y compositiva particulares. Superada la fase de asimilación de los nuevos lenguajes y remansadas las pasiones o iconoclastias con las que iniciaron su camino, estos compositores, al igual que de Pablo y Halffter, comparten otro aspecto fundamental: la conciencia de pertenecer a una determinada cultura que condiciona y se refleja, directa o indirectamente, en su obra. Ello no implica que defiendan una corriente nacionalista o regionalista, o que sus obras

¹⁷ El alumno de Schönberg, Max Deutsch, profetizó en 1967 que Luis de Pablo se consagraría como compositor. Véase J. Häusler, *Spiegel der neuen Musik: Donaueschingen. Chronik, Tendenzen, Werkbesprechungen*, Kassel 1996, pág. 237. Cf. Zapke [nota 13]: obras de compositores españoles estrenadas en Darmstadt, Donaueschingen y en los ciclos de *Musica Viva* en München.

¹⁸ Halffter subraya un cierto programa ideológico en su obra, por ejemplo en la obra estrenada en la programación de *Musica viva*, el año 1975 en München, «Requiem por la libertad imaginada».

tengan un carácter programático. Esto es fundamental a la hora de distinguir las dos fases inmanentes a la generación de los años 50: la primera de asimilación y la segunda de consolidación de rasgos diferenciales.¹⁹

Ramón Barce, como Halffter y de Pablo, guiado por la misma euforia y el fuerte impulso de dar una respuesta positiva a la caótica y deprimente situación de la España del 36, refleja en sus composiciones una doble inquietud: la primera de carácter histórico consiste en distanciarse del trauma de la Guerra Civil y la segunda, puramente musical, consiste en sustituir los antiguos y gastados modelos estilísticos por nuevos procesos compositivos. El lenguaje neoacademicista, activado después de la guerra, en la línea estética de Joaquín Rodrigo, pecaba de ser marcadamente rancio y epigonal. Adorno definiría ese estilo dominante después de la Segunda Guerra como eclecticismo de la ruptura.²⁰

Barce concebirá sus primeras obras en el espacio de planteamientos musicales expresionistas. La influencia de la segunda escuela vienesa es más que evidente. No obstante se irá progresivamente distanciando de los sistemas dodecafónico y serial, hasta llegar a crear un sistema armónico propio llamado armonía de niveles. Prueba de un conocimiento profundo de la tradición musical alemana son sus numerosas traducciones, como los tratados de armonía de Arnold Schönberg y de Heinrich Schenker, las contribuciones a los principios de modulación de Max Reger, el nuevo tratado de armonía de Alois Hába y la sociología de la música de Kurt Blaukopf. A ello se suman artículos diversos en torno a temas estético-filosóficos relacionados con el ámbito cultural alemán, como sus discursos sobre la polémica Wagner-Nietzsche. Barce ha reflexionado igualmente sobre la dimensión filosófico-sociológica de la música de Adorno, a cuyos cursos asistió en Frankfurt. Respecto al mismo, Barce diverge en la concepción historicista y lineal de la música. Para Adorno la progresión musical se acaba con la escuela de Schönberg, entendida como *Höhepunkt* o momento culminante y al mismo tiempo autodestructivo que eclipsa los hasta entonces sacrosantos

¹⁹ Conversaciones con Tomás Marco, *Gesprächskonzert*, München: Instituto Cervantes, Enero 1995. Cf. Zapke [nota 13].

²⁰ «Der Allerweltsstil nach dem zweiten Krieg ist der Eklektizismus des Zerbrochenen» (Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1975, pág. 16).

fundamentos de la creación musical. La línea marcada por Schönberg se constituiría por lo tanto en una especie de apocalipsis culminante en la que la música se devora a sí misma.²¹ La realidad musical que todavía vivió Adorno, representada por la escuela de Messian, los primeros ensayos electroacústicos y demás tendencias, desmentirían en esencia sus placativas teorías.

Barce, quien se define a sí mismo como el compositor español que con mayor intensidad se ha adentrado en los lenguajes expresionistas de la segunda escuela vienesa, considera que dicha línea no daba mayor juego. Es decir, la escuela de Schönberg se acababa con Schönberg.²² En este punto coincide con el filósofo en su perspectiva fatalista. No obstante, otras alternativas igualmente válidas se sucederían en las generaciones posteriores, si bien la búsqueda de la originalidad a cualquier precio ha desembocado, y desemboca, fatalmente en un manierismo y recetario musicales carentes de autenticidad.²³ Barce desde esa actitud reflexiva del presente histórico e ideológico musical puede considerarse como el compositor más estrechamente ligado y conocedor de la cultura alemana.²⁴

También perteneciente a la generación de postguerra y con un perfil ya consolidado en torno a los años 50, se sitúa el compositor catalán Joan Guinjoan. En Guinjoan, igual que en Barce, la impronta germana es perceptible a pesar de que su formación profesional se haya desarrollado principalmente en Francia. El propio compositor reconoce a Schönberg como su padre espiritual. Sus primeras obras responden a principios seriales. A partir del 68 se vislumbran los primeros amagos de un estilo más individual. Sus obras reflejan una continua dialéctica con los más diversos impulsos, desde las últimas aportaciones de la

²¹ Conversaciones con Ramón Barce, *Gesprächskonzert*, München: Instituto Cervantes, Enero 1995.

²² Conversaciones con Ramón Barce, *Gesprächskonzert* [nota 21].

²³ El actual manierismo musical, por ser sedicentemente vanguardista y experimental, nada tiene que ver con la tradición de «taller», sino que consiste tan sólo en la explotación esporádica, hipertrofiada y asistemática de hallazgos ajenos, bien sea directamente, bien por el sencillo procedimiento industrial de producir, en algún aspecto, lo contrario del modelo vigente (Barce [nota 14], pág. 113).

²⁴ El propio Barce se autodefine como el más expresionista de los compositores de su generación (conversaciones con Barce, *Gesprächskonzert* [nota 21]).

vanguardia hasta el folklóre hispano y extraeuropeo. Sin someterse a los dictados académicos de una estética precisa y con una lúcida conciencia histórica de la propia tradición, Guinjoan defiende un barroco cultural, entendido como plural base informativa a disposición del compositor. La experimentación con diversos parámetros del sonido basándose en la utilización de *bruitages*, de lenguajes microtonales y de diferentes procedimientos electroacústicos, responden a intereses centrales de su trabajo.

Su última obra para dos pianos *Flamenco*,²⁵ compuesta en tres partes y que ha sido estrenada recientemente en München, da prueba de la conseguida simbiosis entre el lenguaje de vanguardia y el substrato de la propia cultura. A pesar de lo descriptivo o incluso programático que puedan sugerir los títulos de parte de sus obras, las composiciones presentan un concepto absolutamente alejado de ello. En ningún momento los materiales de raíz muchas veces popular utilizados por Guinjoan se citan literalmente, ni apenas son reconocibles por el oyente. En esto se diferencia claramente de la estética neopopularista tan repartida durante el régimen franquista. Su inquietud respecto a la pertenencia a un complejo cultural determinado la define el mismo Guinjoan como búsqueda constante de sus raíces de autóctono recalci-trante.²⁶

También en la obra de Guinjoan, aunque de un modo menos reflexivo y consciente, se vislumbran propuestas y subyacen intenciones propias a la densidad de complejos temáticos desarrollados por la filosofía de Adorno.

Cuando Guinjoan declara como su preocupación central la del triple aspecto de la audición, percepción y comunicación de la música clásica contemporánea, establece una directa relación con el tema tantas veces desarrollado por Adorno sobre la dialéctica de la soledad, hacien-

²⁵ *Flamenco* es su última obra para dos pianos, cuyos dos primeros movimientos se estrenaron en München en enero de 1995. El tercer movimiento se estrenará en München en Noviembre de 1996. Los intérpretes, a quienes Guinjoan dedica la obra, fueron el dúo Begoña Uriarte y Hermann Mrongovius.

²⁶ Véase J. Guinjoan, *Ab origine*, Barcelona 1981. La búsqueda de las raíces, las esencias, remiten un tanto a los debates alentados en la década de los años 20. Esencias o raíces que trascienden más allá de la pura cita o de la resorción del material folklórico.

do referencia a la disociación música-público y en consecuencia al aislamiento social del arte. Disociación que viene dada primordialmente por la invalidez de los hasta entonces vigentes criterios de juicio. La nueva estética musical no acepta ya las dicotomías de un juicio aparentemente objetivo aplicadas hasta entonces: buena o mala música, comprensible o incomprensible, verdadera o falsa.²⁷ Tampoco el compositor busca ser aceptado por el público. Guinjoan expresa abiertamente: «... mi música no quiero que guste, ni que no guste ... busco la autenticidad.» En este concepto de la autenticidad, sólo posible al margen de la cultura oficial, se aproxima una vez más a la filosofía de Adorno, quien critica después de la guerra un tipo de arte dictado principalmente por los beneficios de la cultura de masas.²⁸ Para Guinjoan la autenticidad se refleja en una individualización de la sintaxis musical basada en una serie de directrices forjadas por el mismo compositor. Desgraciadamente las convenciones de consumo en la era de la industria de la cultura exigen obras de fácil digestión intelectual.

Para finalizar la relación, Tomás Marco es un paradigma más del compositor español partícipe de los impulsos renovadores de los años 50 y estrechamente relacionado en las décadas de los 50 y 60 con los centros neurálgicos de la reflexión musical como Darmstadt, Donaueschingen y Colonia.

Reivindica como una de las constantes de su pensamiento la relación arte-sociedad. Su obra *Glasperlenspiel* para dos pianos, basada en la novela de Hermann Hesse, se aproxima al concepto artístico del autor para realizar a su vez una especie de exégesis-crítica de la música actual en el contexto social. En la novela de Hesse el arte, producto de la inteligencia y de la sensibilidad, es accesible solamente a los iniciados; es por lo tanto un arte elitista. En esta temática ve sintetizada Marco la paradoja del arte actual que le conduce a su vez a un completo aislamiento. El público reclama obras de fácil comprensión. Adorno también lo afirma. Los protagonistas de la novela de Hesse se retiran a un monasterio para dedicarse a una serie de juegos intelectuales que

²⁷ Adorno [nota 20], pág. 17.

²⁸ «... und der Kitsch, das Diktat des Profits über die Kultur hat deren gesellschaftlich reservierte Sondersphäre längst sich unterworfen.» (Adorno [nota 20], pág. 19).

sólo se pueden llegar a dominar a partir de una rigurosa preparación. La misma dialéctica de la incomprensión es aplicable a la música contemporánea.²⁹

La relación de Tomás Marco no solamente en el plano filosófico y musical sino también en el literario con la cultura alemana se refleja en múltiples obras como *Requiem* basado en textos de Rilke, *Anna Blume* sobre textos de Kurt Schwitters, *El acuerdo* sobre un texto de Brecht y *Küche, Kinder, Kirche* basado en un texto de Grass. También en *Angelus Novus* (Mahleriana), Marco hace referencia a un cuadro de Paul Klee que también sirvió a Walter Benjamin como estímulo y título para su ensayo sobre la filosofía de la historia.

Su colaboración con Stockhausen en la composición colectiva *Ensemble* y su asidua participación en los cursos de Darmstadt trascienden en su obra dejando una inconfundible pátina de las corrientes alemanas de los años 50 y 60. Pero en el mismo grado de participación, el vínculo con la tradición española forma parte sustancial de su creación musical. No se trata de una proposición consciente de basarse en la propia cultura sino más bien de un acto inconsciente, de un estar inserto en ella y por lo tanto de una dialéctica constante con su pasado, presente y proyección de futuro.³⁰ Su aproximación a la cultura española tiene lugar a muy diferentes niveles que pueden resumirse como sensoriales, formales y conceptuales. *Milenario* se basa, por ejemplo, en un motivo medieval del código de las Huelgas. En *Escorial*, la estructura musical está formalmente basada en los planos arquitectónicos del monasterio. Elementos sensoriales y reminiscencias de una cultura hispana pretérita se encuentran también en sus obras *Divanes* y

²⁹ Poniendo a su vez en duda el término comprensión, «Dabei ist die Meinung, Beethoven sei verständlich und Schönberg unverständlich, objektiv Trug.» (Adorno [nota 20], pág. 18).

³⁰ Conversaciones con Tomás Marco, *Gesprächskonzert* [nota 19]. Luis de Pablo, en otra dimensión de pensamiento diferente, habla de un nacionalismo de nuevo cuño: «quizá lo que yo estaba pretendiendo era como un nacionalismo de nuevo cuño, es decir, no un nacionalismo folklorizante, sino una puesta al día de nuestra sensibilidad. En todo caso, mi música la estoy haciendo desde España, mi sensibilidad está formada aquí y mi respuesta –mi obra– es la de una persona nacida aquí y que vive la circunstancia española así» (*Escritos de Luis de Pablo* [nota 7], pág. 15).

Quasidas y en *Nuba*, donde la evocación de lo hispano-árabe se cristaliza en giros melódicos propios de dicha tradición. También el componente religioso está presente en su obra, no como religión positiva ni con un trasfondo creyente, sino como fenómeno numénico-espiritual y estrechamente inserto en la tradición española. Cabrían aquí citar la *Pasión según San Marcos* y *Espacio sagrado*.

Sintetizando a partir de los datos expuestos, voy a tratar de retener una idea que se perfila como diferencial del grupo de compositores aludido.³¹ Tanto en de Pablo, Halffter, Joan Guinjoan, como en Tomás Marco, algo menos en Ramón Barce, y lo mismo en otros compositores de las mismas características, la creación musical se entiende como dimensión cultural conectada doblemente con los avances vanguardistas y con la realidad histórica de España.

Hasta llegar a la configuración de un estilo musical propio, los compositores atravesaron varias fases en común. Una primera fase anticonformista que les lleva a la búsqueda de nuevos lenguajes. Una segunda fase asimilativa, simbiótica-mimética, enmarcada en un lenguaje de vanguardia globalmente aceptado y una tercera fase en la que se produce un claro cambio lingüístico hacia una creatividad individual y fisionomía musical propias. En esta última, el elemento polilingüístico es de fundamental importancia.³² Polilingüismo que no es novedad en el espacio hispano, sino que evoca antecedentes de la historia cultural española desde la Edad Media. Y con ello remitimos al *da capo* de la presente conferencia, donde se señaló la importancia de la conciencia de una continuidad histórica y de una pluralidad de culturas en el espacio hispano que trascienden al arte. En las tendencias de la música actual el polilingüismo, la multiculturalidad son parámetros que, si no operan directamente, por lo menos disponen de una presencia como registro de composición disponible.³³

³¹ Que, insistimos, es sólo una parcial selección dentro de las diversas tendencias que se perfilan a partir de los años 40 en España.

³² Guinjoan justifica el polilingüismo frente a las posibles acusaciones de ecléctico: «jo assumeixo el compromís estètic que suposa l'ús de diferents llenguatges en una mateixa partitura, així como el de materials aliens quam aquests m'estimulen a crear alguna cosa pròpia.» Cf. *El compositor davant el moment actual*, Discurs d'ingrés de l'Acadèmic Electe, Barcelona, 12. 11. 1991, pág. 8.

³³ Aquí cabría hacer un excursus hacia el término «Weltmusik» de Stockhausen, que sería la realización más consecuente de esta línea de pensamiento.

Quizá sean precisamente esa conciencia de un gran arsenal cultural de cuyo poder magnetizante es difícil abstraerse, esa reflexión heredada en torno al término tradición en los propios compositores,³⁴ motivos que se infiltran y condicionan la algo simplificada recepción de la vanguardia musical española. Los estigmáticos tópicos de lo mediterráneo, lo andaluz o lo latino, siguen pesando hasta nuestros días a la hora de interpretar la creación musical en España.³⁵

En cuanto a la dinámica de las recepciones recíprocas se advierte un proceso antagónico: mientras lo alemán ha gozado siempre de prestigio en España; lo español, también en el arte contemporáneo, tiene una recepción que difícilmente se libera de evocaciones neorrománticas a esplendores pasados, resonancias exóticas y alusiones folklóricas. El germen del estado de desconocimiento o de un conocimiento parcial y arbitrario de la música contemporánea española en Alemania quizá no parta sólo del aislacionismo sufrido por España a causa de la dictadura sino de mucho más atrás. Los antecedentes del siglo XIX, la situación musical en España y su distorsionada recepción romántica, contribuirían a responder igualmente a la situación aquí muy breve y genéricamente comentada.

Evidente es la falta de una progresiva y sistematizada recepción de la música contemporánea española que posibilite su escucha desde una perspectiva menos apriorística y simplista.

³⁴ Cf. Halffter en torno al término tradición, «Tradition ist das, was von der Kultur einer Zeit übriggeblieben ist», en: *Eine Sprache der Gegenwart* [nota 13], págs. 325-331.

³⁵ El lenguaje de Häusler es revelador en este sentido, al hablar de Halffter como inserto en una tradición espiritual mediterránea o de elementos latinos de su lenguaje. Cf. Häusler [nota 17], págs. 238-239.